Il buon secolo della pittura senese
Dalla maniera moderna al lume caravaggesco

18 marzo | 30 giugno 2017

Montepulciano, Museo Civico Pinacoteca Crociani
Domenico Beccafumi, l'artista da giovane

Pienza, Conservatorio San Carlo Borromeo
Francesco Rustici detto il Rustichino, caravaggesco gentile

San Quirico d'Orcia, Palazzo Chigi Zondadari
Dal Sodoma al Riccio: la pittura senese negli ultimi decenni della Repubblica

Comitato promotore
Comune di Montepulciano
Comune di Pienza
Comune di San Quirico d'Orcia

Fondazione Musei Senesi
Vernice Progetti Culturali

Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo
Polo Museale della Toscana
Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Siena, Grosseto e Arezzo

Arcidiocesi di Siena, Colle di Val d'Elsa, Montalcino
Diocesi di Montepulciano, Chiusi, Pienza

Università degli Studi di Siena, Dipartimento di Scienze Storiche e dei Beni Culturali

con il patrocinio di
Regione Toscana
Provincia di Siena
Comuni di Asciano, Buonconvento, Castiglione d'Orcia, Montalcino, Sarteano, Siena, Sinalunga, Torrita di Siena, Trequanda
Icom Italia

Sponsor
Big Ciaccio Arte Assicurazioni
Centro Commerciale Naturale "Città di Pienza"
Volpi Fine Art Trasporti opere d'arte

Sponsor Fondazione Musei Senesi
Banca Monte dei Paschi di Siena

Curatori
Montepulciano | Alessandro Angelini e Roberto Longi
Pienza | Marco Ciampolini e Roggero Roggeri
San Quirico d'Orcia | Gabriele Fattorini e Laura Martini

Segreteria organizzativa
Fondazione Musei Senesi | Elisa Bruttini
Vernice Progetti Culturali | Laura Bonelli

Progetto allestimento
Montepulciano | Fabio Fiorini
Pienza | Fausto Formichi
San Quirico d'Orcia | Alessandro Belardi

Progetto grafico
Atelier Grafico Lapislazuli, San Quirico d'Orcia - Berna

in collaborazione con
Vernice Progetti Culturali | Laura Tassi

Progetto didattico
Elicona Servizi Culturali

Ufficio stampa
Studio Esseci | Sergio Campagnolo

Social Network
Vincenzo Cestaro
Massimiliano Romagnoli

Biglietteria
Associazione Pro Loco di Montepulciano

Catalogo
Pacini Editore, Pisa

Testi
Cecilia Alessi, Alessandro Angelini, Paola Betti, Pierluigi Carofano, Marco Ciampolini, Maria Corsi, Alberto Cottino, Andrea De Marchi, Benedetta Drimaco, Marco Fagiani, Gabriele Fattorini, Andrea Giorgi, Claudio Gulli, Philippa Jackson, Mary Lippi, Roberto Longi, Sara Mammana, Laura Martini, Raffaele Moretti, Michele Occhioni, Franco Paliaga, Irene Sbrilli, Emanuele Zappasodi

Referenze fotografiche
Andrea e Fabio Lensini, Siena

Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo
Polo Museale della Toscana, archivio fotografico Pinacoteca Nazionale di Siena
Polo Museale della Toscana - Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le province di Siena, Grosseto e Arezzo, archivio fotografico

Comune di Siena, archivio fotografico
Fondazione Musei Senesi, archivio fotografico
Fondazione Monte dei Paschi di Siena, archivio Malandrini
Università degli Studi di Siena, Dipartimento Scienze Storiche e dei Beni Culturali, archivio fotografico

Sandro Bellu
Bruno Bruchi
Studio Calderai e Mazzei
Alessandro Falsetti
Marcello Formichi
Lucio Ghilardi
Claudio Giusti
Fausto Lucherini
Dario Pichini
Giuseppe Sanfilippo
Roberto Testi

Casa Ducale Fondazione di Medinaceli, A Estrada; Berea College Art Collection, Berea (KY); Archivio Storico Diocesano, Bergamo; Bildagentur füer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlino; DeAgostini Picture Library, Firenze; Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi, Firenze; Museo Stibbert, Firenze; Biblioteca Berio, Genova; British Museum, Londra; National Gallery, Londra; Victoria and Albert Museum, Londra; The J. Paul Getty Museum, Los Angeles; Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, polo Museale della Toscana, foto Musei nazionali di Lucca; Palazzo Mansi, Lucca; Yale University Art Gallery, New Haven; Ashmolean Museum, University of Oxford; Christ Church, Oxford; Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Parigi; Museo Nazionale di San Matteo, Pisa; Opera della Primaziale Pisana, Pisa; Stiftung Preubische Schosser und Garten Berli-Brandenburg, Potsdam; National Library of Brazil Foundation, Rio de Janeiro; Accademia Nazionale dei Lincei, Roma; Galleria Borghese, Roma; Musée des Beaux-Arts, Strasburgo; Albertina, Vienna; Pinacoteca e Museo Civico, Volterra; National Gallery of Art, Washington; Kunsthaus, Zurigo

Stampa materiali informativi
Tipografia Rossi, Sinalunga (Siena)

Traduzioni
AN.SE srl, Colle di Val d'Elsa (Siena)
Vincenzo Cestaro
Jerry Gamel
Massimiliano Romagnoli

Trasporti
Volpi Fine Art srl, Firenze
Shipping Team srl, Varese

Assicurazioni
Lloyd's

Prestiti
Siena, Accademia Musicale Chigiana
Siena, Archivio di Stato
Siena, Banca Monte dei Paschi di Siena
Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati
Siena, chiesa di San Niccolò al Carmine
Siena, Collezione Marco Bernardi
Siena, collezione privata
Siena, Fondazione Monte dei Paschi di Siena
Siena, Museo Civico
Siena, Museo dell'Opera del Duomo | Opera della Metropolitana di Siena
Siena, Museo Diocesano | Opera della Metropolitana di Siena
Siena, Pinacoteca Nazionale
Siena, Società di Esecutori di Pie Disposizioni

Asciano, Museo Cassioli. Pittura senese dell'Ottocento
Buonconvento, Museo d'Arte Sacra della Val d'Arbia
Colle di Val d'Elsa, Convento delle Cappuccine - Arcidiocesi di Siena, Colle di Val d'Elsa, Montalcino

dello specchio d'acqua, in cui si riflette il profilo dell'architettura turrita costruita sulle sue sponde. La nebulosa atmosfera che avvolge il fondale, o le accensioni bluastre conferite alle montagne all'orizzonte, dimostrano però come tali riferimenti fossero stati rielaborati attraverso una sensibilità ormai più matura. Lo indica, del resto, anche l'esecuzione del gruppo della Vergine col Bambino che, nei morbidi passaggi delle fisionomie e delle vesti, oltre che nella posa libera e disinvolta, trova un precedente ineludibile nelle Madonne eseguite da Raffaello nel corso dei suoi anni fiorentini. Non a caso, il dipinto era entrato nel catalogo del 1895 proprio come ignoto di scuola fiorentina, un riferimento che Giovanni Morelli avrebbe corretto due anni dopo, riconoscendovi a ragione la mano di Girolamo Genga. Il pittore urbinate è infatti ben riconoscibile nella figura di Maria, che funziona quasi da *trait d'union* tra i volti mariani del tondo con *Madonna col Bambino, San Giovannino e sant'Antonio Abate* e quello presente nella *Sacra Famiglia* di proprietà privata (per questa opera si veda Todini 1993, pp. 291-293). Ugualmente genghiano è il piccolo Gesù, davvero prossimo a certi puttini angelici che compaiono nella *Trasfigurazione* ora al Museo dell'Opera del Duomo di Siena, finita di pagare al pittore nel giugno 1511. Definitivamente alle spalle erano invece i due affreschi, più dichiaratamente signorelliani, che Girolamo aveva eseguito nel 1509 per la Camera Bella di Palazzo Petrucci. La *Madonna* n. 503 si distingue però dal resto della produzione del maestro per una definizione delle linee di contorno meno accentuata. Rispetto al grafismo insistito che caratterizza i protagonisti della *Trasfigurazione*, ma si pensi anche alle pieghe arrovellate dei panneggi della più tarda *Sacra Famiglia con San Giovannino e San Zaccaria* di Nantes, la nostra opera presenta infatti un tratto sottile e delicato, che definisce superfici posate e dilatate. Siamo di fronte al momento in cui per Genga fu più serrato il confronto con la pittura fiorentina a cavallo tra i primi due decenni del Cinquecento, tanto che Fiorella Sricchia Santoro individuava paralleli con la produzione giovanile di Andrea del Sarto, all'altezza del *Corteo dei Magi* della Santissima Annunziata. Il forte legame con la città medicea viene del resto certificato dal contratto, stipulato con gli agostiniani di Cesena il 12 settembre 1513, per la grande pala oggi alla Pinacoteca di Brera. Per l'occasione Girolamo si presentò appunto come "pictore in Fiorenza" e sembra verosimile una datazione che cada in quel lasso di tempo, dunque immediatamente a valle rispetto alla stagione senese dell'artista.

Bibliografia: *Catalogo della Galleria*... 1895, p. 158, n. 69; Morelli 1897, p. 90; Brandi 1933, p. 336; Sricchia Santoro 1982b, p. 29; Colombi Ferretti 1985, p. 29; Martini 1990, pp. 119, 129 note 47,48; F. Sricchia Santoro, in *Domenico Beccafumi* 1990, p. 257; Todini 1993, p. 292; Bartalini 1996, p. 116 nota 6; Marabottini 1998, p. 123.

Marco Fagiani

II.14. Girolamo del Pacchia

(Siena, 1477-1530 circa)

Angelo annunziante e Madonna annunziata

olio su tavola, cm 167 x 88 (ciascuna)
Sarteano, Sala d'Arte Domenico Beccafumi
1514 circa
(opera non esposta, visibile in loco)

Le due tavole erano collocate, separate, nelle due pareti laterali della cappella dedicata alla Madonna del Buon Consiglio, nel transetto sinistro della collegiata di San Lorenzo a Sarteano, e oggi conservate nella locale Sala d'Arte. Sia Ettore Romagnoli ([1862-1865] 189[illegible]) *ante* 1835, che Francesco Brogi ([1862-1865] 189[illegible]) ricordano le opere in sacrestia e il primo attesta di uno stato "disgraziato", dove salta all'occhio la differenza fra gli incarnati, "intatti", e la restante superficie pittorica, dove abbondavano «scrostature» e integrazioni. Il restauro eseguito da Elisabetta Razzi nel 1990 ha confermato uno stato di conservazione problematico (cfr. A. Angelini, in *Domenico Beccafumi* 1990). Tracce di una cornice che ha consunto parti della pittura si riscontrano lungo i bordi delle tavole, tranne nel lato inferiore, dove la pittura prosegue sino al termine del supporto ligneo.

Le tavole godono di una certa fortuna quando vengono esposte a Siena alla *Mostra dell'antica arte senese* del 1904. Le foto dei due sportelli sono pubblicate da Frederick Mason Perkins, in una sua celebre recensione alla Mostra, ma rimarranno le uniche riproduzioni fino al 1990. La collocazione cronologica è già chiara per lo studioso americano: non possono stare lontano dall'*Incoronazione della Vergine* di Santo Spirito a Siena.
Spetta poi a Sandro Angelini (in *Da Sodoma a Marco Pino* 1988; in *Domenico Beccafumi* 1990) aver restituito a quest'opera il giusto posto ai vertici della produzione, non solo del Pacchia, ma dell'intero corso della pittura senese di inizio Cinquecento. L'Angelo, in una posa plastica che garantisce l'avvenuta apparizione, punta gli occhi verso la Madonna e il suo volto è reso fosco da un effetto chiaroscurale che prosegue lungo il corpo. Il suo profilo rimanda al Dio Padre dell'*Incoronazione* di Santo Spirito e in passaggi come questi il Pacchia sembra aver subito il fascino 'terribile' di Beccafumi all'altezza del *Trittico della Trinità* (1513). Sul piano inventivo e cromatico, la tavola suscita ulteriori apprezzamenti: striature calde e soffuse nel paesaggio contrastano con le accensioni del rosso; la sottoveste, verde e vaporosa, è bilanciata dallo svolgimento naturale del cartiglio, dai capelli svolazzanti, dai cangianti nelle piume delle ali. La Madonna risponde all'apparizione con un moto dell'animo giustamente timoroso. Sulla traccia antica di Simone Martini, notata a partire da Venturi (1932), una mano va sul petto e un dito rimane nel libro, a ricordare la lettura interrotta. Il leggio all'antica, più adatto a un coro di frati che a una loggia domestica, sembra replicare in pittura un oggetto intagliato dal Barili, con il suo corredo di arpie, festoni e bucrani.
Dietro una fotografia ai Tatti di un disegno a penna, splendido e problematico, con *Cinque studi per un Angelo annunciante* già nella raccolta Koenigs, e ora al Museo Pushkin di Mosca (cfr. M. Maiskaya, in *Five Centuries* 1995, p. 174), una scritta, forse di Berenson, sancisce "Pacchia": chi l'ha redatta probabilmente aveva in mente l'angelo di Sarteano. L'ipotesi, non condivisibile, vale come sintomo di apprezzamento per questo momento fulgido dell'artista, che prosegue sino agli affreschi dell'oratorio di San Bernardino (saldati nel '18, probabilmente realizzati nel '16), dove il Pacchia si figura un'Annunciazione ancora più elegante, dinamica e fastosamente antichizzante (cfr. Martini 1990, pp. 604-606, figg. 9-10 a p. 605).
Riguardo alla commissione, bisogna tenere presente che la collegiata di Sarteano fu interessata da importanti lavori, voluti in primo luogo da Francesco Tedeschini Piccolomini (1439-1503), sarteanese e papa per ventisei giorni con il nome di Pio III. Alla sua morte, il sacerdote Francesco Pilli da Sarteano (notizie dal 1455/60 - entro il 1524), familiare del papa defunto, ricopre il ruolo di esecutore testamentario: è quindi coinvolto anche nella prosecuzione dei lavori per la Libreria Piccolomini. Il Pilli non dispone solo in memoria di Francesco Tedeschini, ma anche del fratello Giacomo, erede del papa e defunto nel 1507. Rispondendo alle volontà testamentarie,

nella cappella maggiore della collegiata sarteanese, di patronato Piccolomini, viene quindi realizzato un coro ligneo su tre lati e scolpita una lapide pavimentale, dietro l'altare maggiore, dove sono ricomposti i resti dei genitori dei due fratelli (1513). L'anno successivo, il Pilli dota la cappella del Sacramento, nel transetto destro, di un tabernacolo eucaristico scolpito dal Marrina (1514). Infine, nel 1518, il canonico ottiene da Leone X la costituzione dei capitoli dell'Opera di San Lorenzo ed è nominato Operaio a vita della collegiata sarteanese (Bandini 1950, pp. 123-130; Aggravi 2005, pp. 88-92; Martini 2014). È verosimile che le due ante dipinte dal Pacchia, da collocare per via stilistica verso il 1514, si debbano inserire in questo frangente di rinnovamento dell'area absidale della chiesa.

Bibliografia: Romagnoli *ante* 1835, V, pp. 881-882; Brogi 1862-1865, p. 544; *Mostra* 1904, nn. 10-11, p. 350; Mason Perkins 1904, pp. 152-153; Berenson 1909, p. 211; Jacobsen 1910, p. 83; Borenius, in Crowe, Cavalcaselle 1914, VI, nota a pp. 11-12; Berenson 1932, p. 405; Venturi 1932, p. 353, fig. 192; Berenson 1968, I, p. 307; Ingendaay 1976, II, p. 493; Bisogni 1988, p. 339; F. Bisogni, in *La pittura* 1988, p. 734; A. Angelini, in *Da Sodoma a Marco Pino* 1988, p. 48; A. Angelini, in *Domenico Beccafumi* 1990, n. 55, pp. 284-285; Martini 2014, pp. 33-34; Gulli 2015, p. 112.

Claudio Gulli

II.15. Copia da Girolamo del Pacchia

Madonna con Bambino e due angeli

olio su tela, 76 x 59 cm
Montepulciano, Museo Civico Pinacoteca Crociani (dall'ex-Palazzo di Giustizia), depositi (inv. Tribunale n. 5)

Il dipinto proviene dal lascito del sacerdote-collezionista Francesco Crociani (1781-1861), che costituisce il nucleo di maggior prestigio della raccolta civica di Montepulciano. È stato infatti identificato nell'inventario antico, edito di recente, come «Sacra Famiglia di Giovan Bellini, o sua scuola» (Fattorini 2005a, n. 141, p. 56). Si trovava in un ufficio del Tribunale cittadino, finché non è stato recentemente riportato nei depositi del museo.
Nel 1988, l'opera è segnalata da Alessandro Angelini come derivazione dalla testata del cataletto di Girolamo del Pacchia per la Compagnia di San

Girolamo del Pacchia, *Madonna col Bambino quattro angeli*, Monaco di Baviera, Alte Pinakothek

Bernardino a Siena (1514-1515, per la ricostruzione cfr. Gulli 2015), raffigurante la *Madonna con Bambino e quattro angeli* (oggi a Monaco, Alte Pinakothek, inv. WAF 758). Nelle stesse occasioni, lo studioso segnalava altre derivazioni dal cataletto, stavolta della testata con *San Bernardino e due angeli*, nella Collezione Chigi Saracini (cfr. Salmi 1967, fig. 51 a p. 89) e nella chiesa di San Donato a Siena (A. Angelini, in *Domenico Beccafumi* 1990). La copia sembra eseguita nel Seicento, ma una stesura di materia grassa, verosimilmente ottocentesca, è intervenuta a modificare sensibilmente diversi passaggi della figurazione, incluso il cielo, dove è possibile che due 'toppe' coprano i volti dei due angeli mancanti. Questo rifacimento antiquariale potrebbe esser collegato al momento in cui Crociani acquista il dipinto, come opera di «Giovan Bellino», come da scritta antica sul retro. Sempre in questa fase sembra da collocare un ingrandimento della tela sui quattro lati.
In un articolo pubblicato di recente, Jaime Gabbarelli (2015, p. 390, fig. 254) ha reso nota una stampa di Philippe Thommasin, incisore incaricato di riprodurre le opere della collezione di Giulio Mancini, dove è replicato un interessante 'quadretto' perduto del collezionista senese di inizio Seicento. In questa ricomposizione da opere del Pacchia, la Madonna è al centro, con la sua cornice di quattro angeli, a destra è il San Bernardino, sempre tratto dal medesimo cataletto, mentre sembrano aggiunte una Santa Caterina (ma sembrerebbe un'altra ripresa da un modello del Pacchia) e una natura morta su una tavola apparecchiata. Sono altre tracce che consentono di comprendere quanto fosse alta a inizio Seicento la fortuna del cataletto del Pacchia. La stampa, conservata anche nella Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena (F2.I.3, 4-r), con provenienza dalla raccolta dell'abate Ciaccheri (con iscrizione antica: ««Ger° Pacchiarotti Senese In.»), era nota ad Ettore Romagnoli, che conosceva bene il cataletto di San Bernardino: è lui il primo a documentare la dispersione delle tavole (cfr. Romagnoli *ante* 1835, pp. 797-798, da integrare alla menzione di De Angelis in Gulli 2015).

Bibliografia: A. Angelini, in *Da Sodoma a Marco Pino* 1988, p. 49; Idem, in *Domenico Beccafumi* 1990, p. 276; M. Maccherini, in *Da Sodoma* 1991, p. 99; Fattorini 2005a, pp. 56, nota 67 a p. 62.

Claudio Gulli

II.e. Il vasto raggio di Fra' Bartolomeo

Claudio Gulli

Joseph Archer Crowe e Giovan Battista Cavalcaselle avevano capito benissimo che c'era stato un momento in cui, nella stagione dorata del Rinascimento italiano, il ruolo di testa di ponte era stato svolto da Fra' Bartolomeo[1]. Bastava passare al vaglio della *connoisseurship* un nodo individuato da Vasari, per accorgersi di come, nel passaggio fra le accensioni cromatiche ed ermetiche di Giorgione e le dolcezze disinibite di Raffaello, bisognasse sistemare la pittura rosata e angelica di Baccio della Porta[2]. Il frate andava liberato da una patina curiale che appiattiva la sua vicenda sullo stereotipo, da cartolina di fine Ottocento, di traduttore in pittura dell'austerità di Savonarola. Un dipinto come la *Visione di San Bernardo*, per la cappella del Bianco nella Badia fiorentina, e oggi alla Galleria degli Uffizi, parla invece in favore di una nuova lingua pittorica, alla quale, verso il 1505, nemmeno Raffaello poteva ambire (fig. 47)[3]. Non si era mai vista una Madonna trasportata da un corteo di angeli e cherubini che risultasse così convincente. Il paese nello sfondo, ancora in linea con la tradizione fiamminga, si dispone ora fra i verdi chiari dei campi e gli azzurri leonardeschi dei monti; i Santi esprimono stupore o riserbo con una chiarezza che dovette incantare chierici e pubblico fiorentini. In questa fase aurea di Fra' Bartolomeo, contano molto le aperture su una natura abitata: città fluviali, alberi o rupi, a strutturare quinte sceniche[4]. Il *Riposo durante la Fuga in Egitto* di Pienza (1505-1506, cat. II.16) va inserito in questa temperie, ma presagisce una sintesi che azzera gli elementi di distrazione: il paesaggio si desertifica e i riflettori sono puntati sui personaggi, sempre più carichi di sentimenti. Sono gli anni cruciali (1505-1507) in cui, attorno alle sperimentazioni del frate, si aggira un nuovo demone della pittura, Raffaello. Prima di separarsi – il frate diretto a Venezia, seppur brevemente (primavera 1508) e l'urbinate, naturalmente, a Roma (1508) – i due mettono a punto un modello fiorentino di dolcezza che fa i conti con i sorrisi troppo complicati di Leonardo, ma punta più decisamente all'efficacia. Le nuove Madonne hanno emozioni sempre più riconoscibili e parlanti. I risultati di un progressivo intenerimento si possono misurare mettendo in serie, prima del dipinto di Pienza, la *Sacra Famiglia Visconti Venosta* (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 1505 circa)[5] e, dopo, la

47. Fra' Bartolomeo, *Visione di San Bernardo*, Firenze, Galleria degli Uffizi

48. Fra' Paolino, *Crocifissione*, Siena, convento di Santo Spirito

49. Raffaello, *Madonna del Cardellino*, Firenze, Galleria degli Uffizi

50. Fra' Bartolomeo, *Sacra Famiglia con San Giovannino Cowper*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum

Sacra Famiglia con San Giovannino Cowper (Los Angeles, The John Paul Getty Museum, 1508, fig. 50)[6] – due dipinti da leggere in controluce con il Raffaello della *Madonna del Cardellino* (Firenze, Uffizi, fig. 49) o della *Sacra Famiglia Canigiani* (Monaco, Alte Pinakothek). I due pittori lavorano sullo stesso registro, parafrasando colloqui fra Vergini e Bambini, modulando le apprensioni del San Giuseppe, accentuando la simpatia del San Giovannino.

Come reagivano, in questo scenario, i pittori senesi più attenti alla 'maniera moderna'? Non ci si può aspettare da Girolamo del Pacchia (1477-1530 circa) una pronta conversione al sistema di tenerezze sperimentato dal frate e da Raffaello. Ancora per una stagione, che ha inizio con il Trittico della Misericordia (1505 circa), sarebbe stato difficile per lui evadere dalle suggestioni del modello pinturicchiesco, solide anche per il suo maestro-collaboratore, Giacomo Pacchiarotti[7]. In questa fase si collocano le tavole con la *Fortezza* e con la *Carità* della Pinacoteca Nazionale di Siena (cat. II.5), ma con la fulminante 'Incoronazione della Vergine' nella cappella Balistreri della chiesa senese di Santo Spirito (1513), il Pacchia aderisce incondizionatamente alla cultura di Raffaello e Fra' Bartolomeo, in termini di paesaggio e di colore, di separazione fra cielo e terra, di forza espressiva dei personaggi. Il priore dell'importante convento domenicano a Siena, fra 1506 e 1507, è il lucchese Sante Pagnini, già priore (e lo sarà anche in seguito) a San Marco a Firenze e a San Romano a Lucca, altro avamposto della pittura di Fra' Bartolomeo[8]. Il tentativo di introduzione di una lingua pittorica affabile e gentile, contraria all'ostico sermone praticato dai 'piagnoni', intendeva inaugurare una fase di ritrattazione del recente passato, culminato tragicamente proprio con il rogo di Savonarola. Ora i domenicani fiorentini puntavano al compromesso con le autorità civili e la diffusione della pittura di Fra' Bartolomeo coincideva con una ripresa di terreno in questa direzione[9]. In questo clima di fervore per un linguaggio accomodante, giungono da Firenze due tavole di Mariotto Albertinelli (una *Santa Caterina d'Alessandria* e una *Santa Maria Maddalena*, oggi in pinacoteca), a far da sportelli a un'immagine di *Santa Caterina da Siena*, considerata sinora di Cozzarelli, e ora proposta a Marrina, ancora *in loco*, per la seconda cappella di sinistra, dedicata alla celebre Santa dell'ordine[10]. Sarà l'inizio di un rapporto con la bottega di Fra' Bartolomeo, che culminerà con l'arrivo di Fra' Paolino nel 1516, che dipinge a fresco, nel convento, una *Crocifissione fra la Madonna, Santa Maria Maddalena, Santa Caterina da Siena e San Giovanni* (fig. 48)[11]. In questo clima di attenzioni per Firenze si colloca anche la formazione del Brescianino, pittore che mutua composizioni dal frate e da Raffaello – prima di divenire quasi un adepto di Andrea del Sarto – ma che può appassionare per la delicata freddezza degli accordi cromatici e per la malinconia di certi sguardi, come nella *Madonna con Bambino fra i Santi Giovanni Battista e Girolamo* del Museo d'arte sacra di Buonconvento (cat. II.17)[12].

Da un altro versante provenivano stimoli ancora più esaltanti. Era la linea, praticata a Roma fra le Stanze Vaticane e la villa di Agostino Chigi, fra il 1508 e il 1510, da pittori senesi per nascita o per passaggi fondanti, come Baldassarre Peruzzi e il Sodoma. Costoro avevano seguito in diretta lo sviluppo di Raffaello dopo la stagione fiorentina e, di ritorno a Siena, potevano esplicitare la novità delle posizioni. Agli occhi del Pacchia – che voleva praticare una pittura dove trionfavano accordi caldi, aperture spaziali, ma soprattutto, sentimenti amplificati – si trattava di un secondo punto di riferimento assoluto. All'altezza della *Annunciazione* di Sarteano (cat. II.14), il pittore è ancora irretito dalle figure immerse in mute rimembranze dell'ultimo Raffaello fiorentino e dai toni chiari e violacei scelti dal Frate nei suoi anni dorati. Semmai, certe inflessioni tenebrose potevano riecheggiare alcuni passaggi della parabola allucinata del giovane Domenico Beccafumi. Anche per lui, negli anni cruciali della formazione, aveva contato lo stesso binomio Fra' Bartolomeo-Raffaello. Lo dimostrano opere come la *Sacra Famiglia con San Giovannino Westminster* (fig. 51), dipinta forse prima del viaggio a Roma, e non a caso passata a lungo sotto il nome del frate, prima che Crowe e Cavalcaselle la considerassero un'opera del Pacchia[13]. Dallo stesso impasto di dolcezza e sguardi complici, Beccafumi avrebbe ricavato una spinta alla tensione, ai brani foschi e cupi; non un'elegiaca solarità. Attratto dai richiami degli eccentrici confluiti a Roma (Bramantino, Pedro Fernández e Cola dell'Amatrice), con il *Trittico della Trinità* (cat. II.20) il pittore si appresta a divenire l'unico possibile 'Grünewald italiano'. Dovendo eseguire le 'Stigmate di Santa Caterina' per i benedettini di porta Tufi (Siena, Pinacoteca, 1514-1515), Beccafumi ricorre ancora al *Dio Padre fra Santa Maria Maddalena e Santa Caterina da Siena* che Fra' Bartolomeo aveva predisposto per i domenicani di Murano (ma la tela era finita a San Romano a Lucca, oggi Museo Nazionale di Villa Guinigi, 1509), un'opera dove un forte accento veneziano finiva quasi col trasformare l'intera parlata del frate-pittore. È un confronto che chiarisce quanti passi da gigante può compiere Beccafumi in questi anni[14]. Due Santi-cariatidi introducono a un loggiato dove chiari e scuri si alternano a ospitare la mistica, nella luce dell'estasi, o la compagna, nel buio del sonno. Ai toni azzurri e verdi, ai rossi pieni della 'Pala di Murano', si integra un sistema chiaroscurale che rasenta lo spettrale (figg. 52-54). Per un pittore dalle risorse mentali del Pacchia, dipingere accanto a un maestro del genere potrebbe anche essere stato un trauma. I due si incontrano, a giochi ormai fatti – e c'è anche il Sodoma – sui ponteggi per gli affreschi dell'oratorio di San Bernardino (1518)[15]. L'attaccamento del Pacchia alla lezione raffaellesca lo avrebbe comunque reso smagliante ancora per una stagione, ma diveniva oramai impraticabile per lui rinnovarsi – il fatto è già evidente con la *Annunciazione e Visitazione* per la cappella Tantucci, sempre in Santo Spirito e nello stesso anno.

51. Domenico Beccafumi, *Sacra Famiglia con San Giovannino*, Westminster, collezione privata

52. Fra' Bartolomeo, *Dio Padre con Santa Maria Maddalena e Santa Caterina da Siena*, Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi

53. Domenico Beccafumi, *Stigmatizzazione di Santa Caterina da Siena*, Siena, Pinacoteca Nazionale

54. Domenico Beccafumi, *Stigmatizzazione di Santa Caterina da Siena* (particolare), Siena, Pinacoteca Nazionale

Note

[1] Crowe, Cavalcaselle 1866, III, pp. 435-450.

[2] Vasari 1550 e 1568, IV, p. 8 (*Proemio*). Accenni anche nelle biografie: Ivi, pp. 94 (*Vita di Fra' Bartolomeo*), 163-164 (*Vita di Raffaello*).

[3] S. Padovani, in *Fra' Bartolomeo* 1996, n. 18, pp. 88-93.

[4] *Ibidem*, pp. 37-38, figg. 17-18.

[5] Padovani 2002, pp. 8-19.

[6] Il dipinto fu acquistato dal Getty nel 1996, nonostante il «rimpianto» di Nicholas Penny per il mancato diniego all'esportazione dalla Gran Bretagna (Donald Garstang, *Cronache londinesi*, in "Gazzetta Antiquaria", 32, 1997, pp. 42-43). Proprio per la sua permanenza novecentesca in collezione privata, questo capolavoro del Frate ha avuto poca fortuna, in termini critici e di riproduzioni. Apprezzamenti significativi in Crowe, Cavalcaselle 1866, III, pp. 449-450; Knapp 1903, pp. 135-136, con insistenza sul rapporto con Raffaello; per una scheda recente, cfr. D. Jaffé, in *Masterpieces* 1997, n. 8, p. 23.

[7] Sul punto, sono centrali le pagine di Fiorella Sricchia Santoro (1982a) e di Sandro Angelini (in *Da Sodoma a Marco Pino* 1988, pp. 40-41; e in *Domenico Beccafumi* 1990, p. 276).

[8] Marchese 1846, II, pp. 119-120, nota 2.

[9] È emblematico in tal senso il rientro in convento della Piagnona, nel 1509, la campana che suonava a San Marco e che era stata sequestrata dalla Repubblica. In questo contesto si colloca la commissione a Fra' Bartolomeo della 'Pala della Signoria', cfr. Scapecchi 1996, in part. p. 22.

[10] Su questa cappella, l'attribuzione al Marrina della *Santa Caterina* e il ruolo di Santo Spirito come cantiere favorevole alla 'maniera moderna', cfr. Martini 2014, pp. 39-42. Il riferimento a Cozzarelli continua a sembrare più convincente.

[11] Il disegno per la *Crocifissione* di Fra' Paolino si trova al Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi (inv. 1405 E, cfr. Berenson 1938, II, n. 1785, p. 249, III, fig. 461). Sulla fortuna della *Crocifissione* di Fra' Paolino, creduta di Fra' Bartolomeo nel Settecento, cenni interessanti sono riportati da S. Padovani, in *Fra' Bartolomeo* 1996, nn. 39-40, pp. 145-149.

[12] Sul Brescianino, cfr. M. Maccherini in *Domanico Beccafumi* 1990, pp. 290-311.

[13] Chi scrive ha presentato il dipinto nell'ultimo numero di 'Prospettiva', cfr. Gulli 2015, p. 115, fig. 9 a p. 113.

[14] Il rapporto di Beccafumi con Fra' Bartolomeo è intuito in un paragrafo mirabile da Berenson (1897b, p. 62): sotto la lente, stanno proprio le *Stigmate di Santa Caterina*, a confronto con la *Visione di San Bernardo* e le opere lucchesi; sul punto, lo studioso ritorna a proposito del cartone agli Uffizi del Frate per la 'Pala di Murano' (1938, II, p. 31). Anche Johann Anton Ramboux, nel suo quaderno di schizzi, aveva affiancato i volti di Santa Caterina nei dipinti di Beccafumi e di Fra' Bartolomeo in un unico foglio (Francoforte, Staedel Institut, v. X, p. 13 - foto al KHI, neg. 363069).

[15] Sull'oratorio di San Bernardino, cfr. Martini 1990, pp. 600-621.

II.16. Fra' Bartolomeo

(Prato 1472-Firenze 1517)

Riposo durante la Fuga in Egitto

tempera grassa su tela, cm 135 x 113,5
Pienza, Palazzo Borgia Museo Diocesano
(Proprietà Diocesi di Montepulciano, Chiusi, Pienza)
1505-1506

La tela, piegata in due, è stata ritrovata nel 1979 dal soprintendente Piero Torriti, che la calpestò durante un sopralluogo, a lume di candela, nelle soffitte del Palazzo Vescovile di Pienza (Torriti 2005). Una volta riconosciuta «dai funzionari» come opera di Fra' Bartolomeo (Torriti 1979, per l'unica foto anteriore al restauro; P. Torriti e M. Ciatti in *Mostra* 1981; Ciatti in *Pienza* 1984, per un primo inquadramento critico) e sottoposta alle cure di Alfio del Serra nell'anno seguente, le condizioni di conservazione si rivelarono straordinarie, a parte le cadute nel solco formato della piega, che interessano il paesaggio e i volti della Madonna e di San Giuseppe. Dopo un quindicennio di esposizione nel Museo della Cattedrale a Palazzo dei Canonici (Pierini 1997), dal '98 l'opera è collocata nel Museo diocesano, che ha sede nel Palazzo Vescovile di Pienza, anche noto come Palazzo Borgia (Martini 1998; Fattorini 2006).

La Madonna, seduta sul prato e appartata in un angolo, muove leggermente in avanti la schiena, stringe al petto il Bambino e alza le gambe per facilitare l'allattamento, tanto che la punta del piede sbuca fuori dal manto. La testa dell'asino, una maschera inanimata, è alle sue spalle, iconica come la palma alla quale è legato. Il paesaggio è costruito su una scala di splendide variazioni cromatiche che comprende il verde dei campi, i chiari delle cascine, pochi alberi, una città immersa nelle nebbie – emerge solo un campanile – e il cielo che trascolora dal rosa all'azzurro. Dopo questa pausa scenica, si erge un San Giuseppe monumentale, figura fra le più riuscite del repertorio del frate: umanissimo, concentrato nei suoi mormorii, ha il volto attraversato da un chiaroscuro che assicura la profondità della preghiera.

Per Chris Fischer (1990), l'esecuzione del dipinto andrebbe collocata tra il 1495 e il 1497, ma i precisi confronti proposti in seguito da Serena Padovani suggeriscono di spostare la datazione di circa un decennio (*L'età di Savonarola* 1996: «entro e non oltre gli anni tradizionalmente inattivi fra il 1501 e il 1504» e Padovani 2002: 1504-1507). I rapporti più stringenti con il dipinto di Pienza si rinvengono nell'*Apparizione della Vergine a San Bernardo* degli Uffizi. Tanto è nuova l'intelligenza figurativa nella rappresentazione del paesaggio nell'opera pientina, che il frate sembra aver superato il testo fiorentino: è scomparso il paese e subentrata una pura sovrapposizione di colori. La stessa essenzialità calda, che implica un gigantismo dei personaggi, si respira anche nel tondo Visconti Venosta (Milano, Museo Poldi Pezzoli, cfr. ancora Padovani 2002). Siamo quindi negli anni più alti del percorso di Fra' Bartolomeo, quando la sua crescita si misura esclusivamente in rapporto al Raffaello della *Bella giardiniera* o della *Sacra Famiglia Canigiani*.

Nel vasto *corpus* di disegni di Fra' Bartolomeo, sono stati rintracciati finora pochi fogli avvicinabili con certezza all'opera di Pienza. Una composizione simile, con l'aggiunta di due angeli alle spalle della Madonna, è nota in un ristretto gruppo di disegni sul tema (parte superiore del foglio al Louvre, inv. 203, cfr. C. Fischer in *Fra Bartolommeo* 1994-1995, n. 41, p. 75 e Uffizi, 230 S; più distanti, e forse precedenti, sono i fogli agli Uffizi, 1203 E verso, cfr. Fischer in *Disegni* 1986, n. 19, pp. 56-58, fig. 26 e al Boymans-van Beuningen Museum di Rotterdam, inv. M 96, cfr. Gabelentz 1922, II, n. 556, p. 211). Per intensità espressiva, può stare accanto al San Giuseppe lo studio a matita nera di *Testa virile* del Fogg Art Museum di Cambridge (Mass., inv. 1932.137), preparatorio però al tondo Visconti Venosta (Padovani 2002, pp. 9-10). Anche uno studio di panneggio, relativo alla veste della Madonna, si avvicina al dipinto di Pienza, pur senza coincidere esattamente (Rotterdam, inv. N 86, è preparatorio alla 'Madonna Corsini', come aveva intuito Gabelentz 1922, II, n. 747, p. 270); mentre il volto serafico della Madonna, di profilo, si ritrova in un disegno di testa femminile, ad occhi chiusi (Rotterdam, inv. N 171, cfr. Gabelentz 1922, II, n. 832, pp. 293-294).

Non si hanno documenti certi riguardo al dipinto, sebbene la Padovani abbia proposto ragionevolmente di identificarlo in una tela, citata in un inventario del convento di San Marco stilato nel 1516, "donata alle monache di Santa Lucia" (S. Padovani in *L'età di Savonarola* 1996 e Marchese 1854, p. 145). Quanto alla sua provenienza, altrettanto misteriosa, la studiosa ipotizzava una donazione da parte di un vescovo pientino. In linea del tutto congetturale, va anche contemplata la possibilità di una provenienza dal territorio. Dalla diocesi, definita da Enea Silvio Piccolomini con la bolla del 29 gennaio 1463, sono confluite le opere più importanti del Museo Diocesano di Pienza. In mancanza degli inventari del museo, informazioni sperate potrebbero giungere dalle visite vescovili o dagli inventari delle chiese, stilati prima delle soppressioni, conservati attualmente nell'Archivio Diocesano di Pienza (cfr., per un inventario dell'archivio, Chironi 2000).

Bibliografia: Torriti 1979, p. 27, fig. 60 a p. 53; *Scoperta un'opera* 1980, p. 82; M. Ciatti, in *Mostra* 1981, p. 7, n. 38, pp. 116-119; Idem, in *Pienza* 1984, n. 15, pp. 58-60 e tav. a colori s. n. p.; Fischer 1990, pp. 317, nota 10, pp. 337-338; S. Padovani, in *L'età di Savonarola* 1996, n. 16, pp. 83-84; Pierini 1997, p. 33, fig. p. 34; Martini 1998, n. 70, pp. 96, 104, fig. 70, p. 103; Padovani 2002, pp. 14, 16, fig. 10; S. Padovani e A. Baldinotti, in *L'iconografia* 2005, pp. 21-25; Torriti 2005, p. 26; Fattorini 2006, p. 316; C. Fischer, in *Botticelli to Titian* 2009, p. 268 n. 67.

Claudio Gulli

II.17. Andrea del Brescianino

(notizie a Siena dal 1506 - documentato a Firenze nel 1525)

Madonna con Bambino con San Giovanni Battista e San Girolamo

tempera grassa su tavola, cm 95 x 75
Buonconvento (Siena), Museo d'Arte Sacra della Val d'Arabia (Proprietà Arcidiocesi di Siena, Colle di Val d'Elsa, Montalcino, dalla chiesetta della Madonna del Rosario a Torre di Bibbiano), n. 28
1510 circa

Il dipinto, «che potrebbe star con reputazione nella galleria di qualsivoglia Monarca», gode di un elogio appassionato da parte dell'abate Giovan Girolamo Carli (1773), che scova l'opera inaspettatamente, nella "piccola chiesa della Madonna del Rosario, detta la Cappellina della Torre a Bibbiano". La chiesetta del Rosario si trovava nella strada che congiunge la chiesa di San Lorenzo con la villa della Torre. Sulla base di una "fama costante", l'opera è attribuita a Baldassarre Peruzzi. Il padre Guglielmo Della Valle (1786) intuisce però che «questa pittura somiglia in alcune cose al fare più bello del Pacchiarotto» – e giacché dietro al nome si nasconde anche quello del Pacchia, a queste date, l'accostamento è lecito.
Grazie alla pubblicazione di stralci della *Descrizione di vari monumenti di belle arti raccolti nei piccoli viaggi* di Ettore Romagnoli (*Viaggio* 1993), si riescono a seguire gli spostamenti ottocenteschi del dipinto. Nel 1818, l'opera è transitata nella parrocchiale, «assai malconcia», di San Lorenzo a Bibbiano, nel secondo altare di destra, e Romagnoli informa che era passata qui dalla villa della Torre, sempre a Bibbiano, di proprietà dei Bianchi Bandinelli. Nel '20, l'opera torna in villa, perché Giacomo Chigi, che possiede invece la villa detta 'il Castello', ha commissionato i lavori di una "nuova Parrocchia" ed è già "atterrata" la "vecchia cura", dove erano "poste le pitture pregevoli". Dal '23, il dipinto è collocato nell'altare maggiore della parrocchiale di San Lorenzo. Inoltre Romagnoli crede che la commissione del dipinto sia da connettere alla figura di Raffaele Petrucci (1472-1522), cardinale e nipote di Pandolfo, dai torbidi trascorsi (Mengozzi 1913), che muore proprio nella villa della Torre (nella *Biografia*, cfr., in trascrizione, *Viaggio* 1993, pp. 122-123). L'ipotesi, credibile, andrà verificata alla luce di ulteriori ricerche.
In una nota del Vasari Le Monnier (1856), verosimilmente redatta da Gaetano Milanesi, è formulata la prima attribuzione della *Madonna*, "bellissima", ad Andrea del Brescianino. L'opinione è ratificata da Brogi [1862-1865] (1897), Crowe e Cavalcaselle (1866). Il dipinto viene poi fotografato da Harry Burton e pubblicato da Lucy Olcott su "Rassegna d'arte" (1904), in un momento in cui anche Berenson è impegnato nella riscoperta del pittore (1897). Quando lo studioso americano torna sul Brescianino (1907), riproduce proprio il dipinto di Bibbiano a supporto di una sua nuova attribuzione.
Come ha osservato Michele Maccherini (cfr., da ultimo, in *The Bernard and Mary Berenson Collection* 2015), gli articoli di Berenson sul Brescianino implicavano una rilettura diminutiva dell'artista, considerato un «fantasma svanito di Raffaello» che talvolta prende in prestito soluzioni da Fra' Bartolomeo o da Andrea del Sarto. La stagione di sfortuna critica del Brescianino passa dalle pagine di Giacomo De Nicola, che lo considera un eclettico (1912), ma Emil Jacobsen (1910) ad esempio, apprezza il dipinto di Bibbiano: riconosce che nessun senese avrebbe dipinto in modo così raffaellesco e ipotizza che i ricordi leonardeschi siano filtrati attraverso Sodoma o Fra' Bartolomeo. Venturi (1932) imposta in senso lombardo la sua lettura del dipinto – "fedeltà" a Sodoma e un improbabile accostamento ad Andrea Solario – e cade nell'equivoco di Berenson: soprattutto nella *Madonna* di Bibbiano, il Brescianino dimostrerebbe di non aver compreso l'irraggiungibile perfezione del Sanzio.
Riprendendo un'intuizione di Enzo Carli (19[illegible]), in seguito a un intervento di restauro di Alfio [illegible] Serra che ha restituito alla tavola buone condizioni di leggibilità, Serena Padovani (in *Mostra* 19[illegible]) propone di considerare la *Madonna di Bibbiano* la prima opera del catalogo del Brescianino. [illegible] coverata nel Museo di arte sacra della Val d'Arbia a Buonconvento (Padovani 1981), per l'opera è tempo di un pieno recupero critico, soprattutto per merito degli studi di M. Maccherini (in *Da Sodoma a Marco Pino* 1988 e in *Domenico Beccafumi* 1990; cfr. anche Guiducci 1998 e Carofano 1999) che conferma la cronologia giovanile, fissando la datazione al 1510 circa.
La pittura del Brescianino può raggiungere [illegible] di inattesa grandezza. Accade anche nella *Madonna* di Bibbiano, di una chiarezza che ha indotto [illegible] critica a paragoni con la porcellana. Più delle [illegible] vazioni da un'invenzione che risale alla *Madonna del garofano* di un giovane Leonardo da Vinci (Monaco, Alte Pinakothek) e delle meditazioni [illegible] sulla pittura di Raffaello e di Andrea del Sarto, [illegible] tano le nuove e personali modulazioni del [illegible], la preziosità delle dorature sul manto, la leggerezza delle chiome rischiarate da lumeggiature [illegible], l'accrescimento di aura grazie all'introduzione [illegible] fondo scuro, l'intensità emotiva di certe espressioni – su tutte, il San Giovanni. Le scelte di Beccafumi da giovane, nel suo momento più raffaellesco, [illegible] distavano molto da queste posizioni.

Bibliografia: Carli 1773, in *Viaggio* 1993, p. 38; Della Valle 1782-1786, III, p. 190; Lanzi 1795-1796, I, p. 239; Romagnoli 1818, in *Viaggio* 1993, p. 118; E. Romagnoli 1820, in *Viaggio* 1993, pp. 118-119; E. Romagnoli, in *Viaggio* 1993, pp. [illegible]-123; Vasari 1856, nota 1, p. 50; Brogi [1862-1865] 1897, p. [illegible]49; Crowe, Cavalcaselle 1866, nota 3, pp. 400-401; Olcott 1904, p. 56, fig. a p. 57; Berenson 1907, p. 211, fig. a p. [illegible]; Berenson 1909, p. 157; Jacobsen 1910, p. 90; Venturi 19[illegible], pp. 366-367, 372, fig. 199 a p. 368; Carli 1942, pp. 383-[illegible]; Padovani, in *Mostra* 1979, n. 65, pp. 174-175; Padovani, [illegible] 1981, p. 175; M. Maccherini, in *Da Sodoma a Marco Pino* 19[illegible], p. 64, fig. 40 a p. 65; M. Maccherini, in *Domenico Beccafumi* 1990, n. 58, pp. 296-298; A. Guiducci, in *Viaggio* 1993, p. [illegible], fig. 38 a p. 81; Guiducci 1998, pp. 64-66, fig. 28 a p. 67; Carofano 1999, pp. 11, 18-19, fig. p. 17; Palazzotto 2010, p. 18, fig. [illegible] p. 17; M. Maccherini, in *The Bernard and Mary Berenson Collection* 2015, pp. 178, 180.

Claudio Gulli